

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Beitrag der Darsteller nun seinerseits wiederum allzu gering einsetzte. Die subjektive Seite, die Gestaltung einer persönlichen Schau ist es aber doch vor allem, die Sternbergs Filmen zu Dauerhaftigkeit verhalfen, ihnen ein zeitloses Interesse sichern, das durch den gegenwärtigen, die dreissigerjahre begünstigenden Trend bloss zusätzlich akzentuiert wird
Edgar Wettstein

Verwendete Literatur

Sternberg: Fun in a Chinese Laundry, New York 1965/1973

Baxter John: The Cinema of Josef von Sternberg, London 1971.

FILMKRITIK

The Sting (Das Ding)

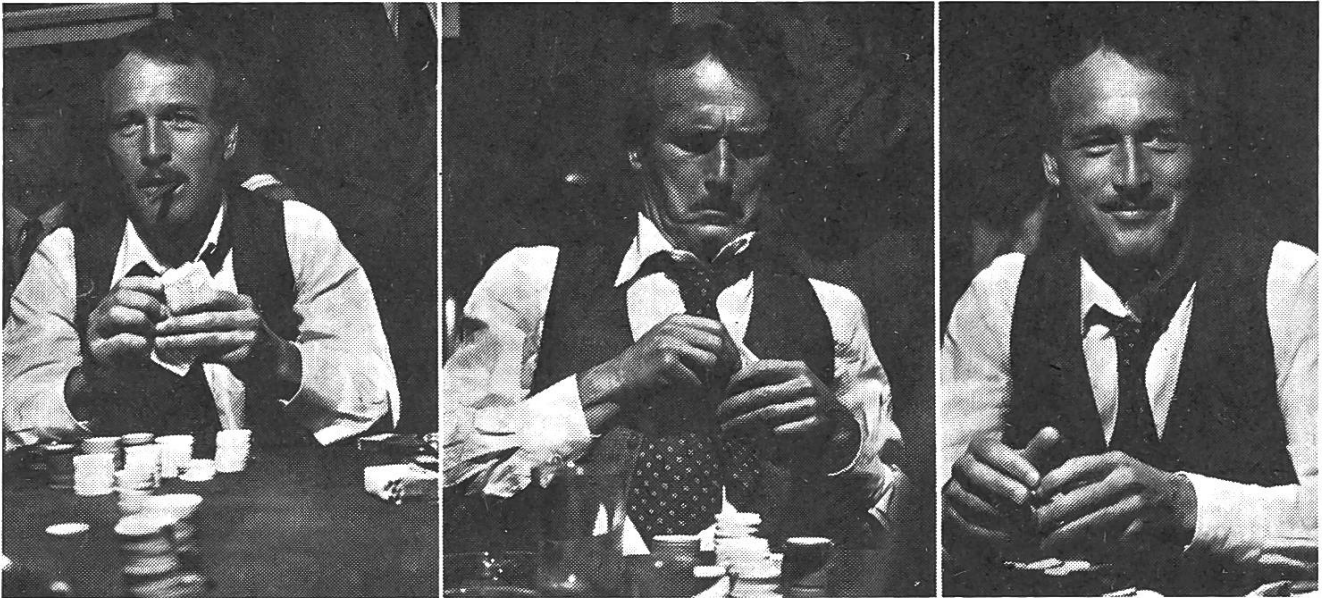
USA 1973. Regie: George Roy Hill (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr.74/132)

Eine Gaunerkomödie, die in der Depressionszeit der dreissiger Jahre spielt, dürfte nicht nach jedermanns Geschmack sein. Jene Jahre des sozialen Elends als Hintergrund eines Kino-Spases – das mag fragwürdig erscheinen. Die Bedenken, so berechtigt sie sein mögen, verflüchtigen sich beim Betrachter wohl schnell. Denn zu gekonnt und zu amüsan hat George Roy Hill einen Unterhaltungsfilm gestaltet, als dass sein Vorhaben nicht legitim gewesen wäre. Der Einbezug eines spezifischen Zeitkolorits gibt dem Film eine höchst reizvolle Atmosphäre, ist jedoch immer Mittel zum Zweck. Man sollte sich am komödiantischen Spiel erfreuen können, ohne gleich das Fehlen einer sozialkritischen Haltung zu bemängeln.

Ein anderer Einwand, der Regisseur halte sich zu sehr an das Erfolgsrezept von «Butch Cassidy and the Sundance Kid» mit den gleichen Protagonisten, mag angehen, tut jedoch dem Spass keinen Abbruch. «The Sting», mit nicht weniger als 7 Oskars ausgezeichnet, unterhält mit oder ohne Vorgänger glänzend. Im Mittelpunkt des Films steht ein in der amerikanischen Unterwelt übliches «Confidence Game», bei dem sich ein Schwindler das Vertrauen einer reichen, zwielichten Gestalt erschleicht und diese dann nach allen Regeln der Gaunerkunst hereinlegt. Diese Schwindler werden als «Con Men» bezeichnet, von denen es alle Schattierungen – vom simplen Bauernfänger bis zum raffiniertesten Gauner – gibt. «The Sting» heisst in diesem Spiel nun der Höhepunkt, bei dem der hereingelegte Narr um sein Geld erleichtert wird.

Johnny Hooker (Robert Redford), kleiner Gauner in einer Provinzstadt, kommt nach der Ermordung seines alten, schwarzen Gefährten nach Chicago und trifft den «grossen» Henry Gondroff (Paul Newman), der ihm behilflich ist, seinen Freund zu rächen. Gondroff tut dies um so bereitwilliger, als er hört, dass der Mord vom mächtigen Doyle Lonnegan (Robert Shaw), Gangster und Bankier, befohlen worden war.

Lonnegan soll das Opfer eines grossangelegten «Confidence Game» werden. Dazu braucht es jedoch einen ganz besonders ausgeklügelten Plan, und Gondroff setzt nun seine ganze Erfindungsgabe ein, um zusammen mit seinen zahlreichen Freunden, denen das Ganze sichtlich Spass bereitet, einen «Grossen» hereinzulegen. Wie Lonnegan von New York nach Chicago gelockt und wie das «Spiel» inszeniert wird,



schildert der Film auf höchst amüsante Art. Das Vergnügen der Gauner, die sich spitzbübisch freuen, dass einer, der es gewohnt ist, andere hereinzulegen, nun selber hereingelegt wird, überträgt sich offensichtlich auf den Zuschauer.

Dass dieses «Spiel» (fast) ohne Gewaltanwendungen und Brutalitäten abläuft, wirkt wohltuend. Das Komödiantische wird für einmal nicht durch «Grand Guignol»-Effekte gestört. Hill stehen in «The Sting» bis in die kleinste Nebenrolle hervorragende Schauspieler zur Verfügung, die zum Teil auch in verschiedenen Nebenhandlungen überzeugend agieren. Dekor, Kostüme, Musik und vor allem auch die Dialoge tragen überdies viel zur stimmigen Atmosphäre des Films bei. Dass zu guter Letzt nicht nur die «Con Men» den Schurken, sondern der Regisseur mit einer überraschenden Pointe auch noch die Zuschauer hereinlegt, lässt man sich gerne gefallen.

Kurt Horlacher

Westworld

USA 1974. Regie: Michael Crichton (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung)

Denkanstöße sind in der Regel das, was man von einem guten Film erwartet. Die Gedanken, zu denen Michael Crichtons Science-fiction-Film «Westworld» anregt, beziehen sich allerdings einzig auf die vielfältigen Möglichkeiten, die der Filmautor zur Weiterführung seines glänzenden Grundeinfalls gehabt hätte. Das heisst: Vermutlich hat er sie eben nicht gehabt, denn anders als mit Geldknappheit kann man sich diese bescheidene Fortsetzung eines aufwendigen und buchstäblich «vielversprechenden» Auftakts kaum erklären. «Westworld» ist Michael Crichtons – 32-jähriger Wunderknabe, gelernter Mediziner, Mitarbeiter des Salk-Instituts für biologische Studien in Kalifornien und Thriller-Autor (u.a. «Andromeda») – erste, nach seinem eigenen Drehbuch inszenierte Regiearbeit.

Bereits im Vorspann werden dem Zuschauer drei Varianten von «Ferien in Delos» schmackhaft gemacht. Der Wilde Westen, die römische Antike oder das europäische Mittelalter stehen den Besuchern wahlweise gegen einen bescheidenen Preis von 1000 Dollar pro Tag als «Ferienort» zur Verfügung. Die drei Bezirke sind mit raffiniert programmierten, von wirklichen Menschen kaum zu unterscheidenden Robotern

bevölkert, die der Feriengast nach Belieben zusammenschlagen, töten oder auch zur Liebe gebrauchen kann. Von Anfang an beschränkt sich die Handlung indessen auf die Ereignisse in «Westworld», während von den Lustbarkeiten des Mittelalters und den Saturnalien Roms nur kleine Kostproben eingeblendet werden. Sensoren in den Revolvern sorgen im übrigen dafür, dass die schiesswütigen Gäste sich nicht versehentlich gegenseitig selbst verletzen. Ein Defekt in der Elektronik verwandelt das Ferienparadies dann in ein Inferno: Die Roboter werden selbständig und rächen sich grausam an ihren Peinigern.

Soweit der Ansatz. Wer nun ein amüsanter Durcheinander der Roboter der drei Ferienparadiese, ein Verwechslungsspiel zwischen Menschen und künstlichen Wesen oder gar eine Liebesgeschichte zwischen Mensch und Maschine erwartet, kommt nicht auf seine Rechnung: Die Handlung beschränkt sich im zweiten Teil auf den (zugegebenermassen spektakulären) Zweikampf zwischen dem künstlichen Revolverhelden (Yul Brynner) und dem Feriengast Peter Martin (Richard Benjamin); aus dem erwarteten grossangelegten Science-fiction-Spektakel wird eine magere Frankensteinparaphrase.

Es ist sicher selten, dass ein Rezensent bei einem Film den bescheidenen Aufwand kritisiert. Stil und Charakter eines Werks sollten aber zu den vorhandenen Mitteln in einem vernünftigen Verhältnis stehen. Ein Film, der seinen Zuschauern (durch die Figur eines Werbemanagers im Vorspann) eine aufwendige Show verspricht, darf nicht auf halbem Wege stehenbleiben. «Westworld» wirkt wie der Massanzug für einen Riesen, der von einem Zwerg getragen wird ...

Gerhart Waeger

Les Chinois à Paris

Frankreich 1974. Regie: Jean Yanne (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/125)

Jean Yanne, einst überzeugender Interpret chabrolscher Bürgerlichkeitsentlarvung etwa in «Le Boucher» noch, hat sich abgesetzt und ist sein eigener Regisseur geworden. Mit «Moi y'en a vouloir des sous», einer oberflächlichen, sozialkritischen Blödelei, hat er nach «Tout le monde il est beau» seinen zweiten Film gedreht, mit «Les Chinois à Paris» hat er eine weitere Komödie inszeniert, die ebenfalls nicht zu überzeugen vermag, inhaltlich ebensowenig wie formal. Eine Durchschnittsproduktion eines Durchschnittsregisseurs, der sich auf das Geldverdienen kapriziert hat. Wenn Jean Yanne in diesem Film Europa und Frankreich von den Chinesen überfluten lässt, dann ist nicht die Volksrepublik und ihre Ideologie gemeint, sondern das «Dritte Reich» mit seinem militärischen Zweckdenken. Die «Gelbe Gefahr» ist in Wirklichkeit das, was in den vierziger Jahren die «Braune Gefahr» gewesen ist.

Yanne hält mit dieser Polit-Parabel – als solche ist sie wohl aufzufassen – den Franzosen einen Spiegel vor, nicht etwa im Sinne eines weiteren ernsthaften Beitrages zur «Vergangenheitsbewältigung», wie es beispielsweise Louis Malle mit «Lacombe Lucien» tut, sondern Yanne's Werk erweist sich sehr bald als Zerrspiegel einer Satire, die knapp am Rande der Glaubwürdigkeit vorbeizieht. Nichts gegen eine politische Satire; diese ist oftmals wirksamer, einem Volk seine Schwächen vor Augen zu führen, denn eine fade, moralisierende Abkanzelung. Indes ist Jean Yanne's Unterfangen, seiner politischen Attacke auf das Verhalten der Franzosen während der deutschen Besatzung die Schärfe und Spitze zu brechen, nicht durchwegs gelungen, obgleich einige Szenen treffend gezeichnet sind. Der letzte «heroische» Fernsehappell des Präsidenten der Republik entpuppt sich nur allzuschnell als Farce, seine Flucht und glorreiche Rückkehr nach Frankreich sind akkurate Studien zur französischen Politik, gewürzt mit einem unnachahmlich feinen und treffsiche-

ren Humor. An diesen wenigen Stellen werden die Schwächen eines Volkes und dessen Führung peinlich genau blossgelegt, aber nicht blossgestellt. Welchen Stellenwert Jean Yanne diesem Film eigentlich beimessen wollte, zeigt sich während der Operaufführung von «Carmeng» – Symbol französisch-chinesischer Zusammenarbeit – auf die Zeit bezogen, das Arrangieren mit den deutschen Besatzern: Dem chinesischen Kommandanten wird ein hoher französischer Würdenträger erst als Mitglied der «Comédie Françaises» vorgestellt ... Ein feiner sprachlicher Hinweis, wie es um Frankreich stand und steht. Doch solche Nuancen politischer Charakterisierung bleiben in diesem Film leider rar.

Wenn aber «Les Chinois à Paris» trotz solcher Lichtblicke, als Ganzes betrachtet, einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt, ist dies nicht allein der Regie von Jean Yanne zuzuschreiben, der sich darauf beschränkt hat, die Verhaltensweisen des französischen Volkes, eigentlich der Einwohner von Paris, während der deutschen Besatzungszeit in nicht differenzierte Schemata zu pressen: Hier «typisch» französische Haltung der Collaboration und der Résistance, da «typisch» chinesisches (deutsches) Unvermögen, den Esprit und die Lebensphilosophie der Franzosen einzuschätzen. Auf diese Weise triumphiert das Vorurteil, die überkommene Schablone und die Oberflächlichkeit des Gags wegen. Zudem übt Jean Yanne in seiner (misslungenen) Satire auf den Zweiten Weltkrieg zusätzlich Zeitkritik. Damit wird für einen Nichtfranzosen, neben der Finesse der Sprache, deren Wortspiele die politischen Zustände beiläufig aber gezielt umreissen, etliches vollends unverständlich und seines angeblichen Sinnes beraubt.

Dazu ein Beispiel nur. Der chinesische Kommandant entschliesst sich, sein Hauptquartier in den Galeries Lafayette, dem grössten Warenhaus der französischen Hauptstadt, aufzuschlagen. Warum nicht, mögen sich bei dieser Wahl viele achselzuckend fragen. Wer aber zufällig weiss, dass in diesem Warenhaus grösstenteils Artikel aus der Volksrepublik verkauft werden, erkennt die Doppelbödigkeit vollends dann, wenn die chinesischen Soldaten das Warenhaus räumen, also ihre «eigenen» Hemden, Unterröcke usw. wegtragen. Solche und andere Anspielungen – Seitenhiebe auf Presse und Fernsehen etwa – mögen den Erfolg, den der Film in Paris hat, erklären. Oder ist der Publikumszulauf nur ein Fingerzeig, wie es um die französische Filmproduktion steht?

Aus dieser Sicht ist denn auch die diplomatische Demarche der chinesischen Botschaft in Paris zu verstehen (China wünschte die Absetzung des Filmes, nachdem er im französischen Fernsehen gezeigt worden war): Ausgerechnet Frankreich, das sich bisher als der chinafreundlichste Staat im Westen gezeigt hat, missbraucht die «chinesische Öffnung», um französische Missstände zu kritisieren. Gewiss, Jean Yanne wollte in keiner Weise die Volksrepublik China und ihr System karikieren. Indes ist dieser diplomatische Zwischenfall, den der Film nie verdient hat, aus chinesischer Sicht verständlich.

Walter Lüthi

Made

Grossbritannien 1973. Regie: John Mackenzie (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/129)

Val (Valerie) hat ein Kind, ist berufstätig und pflegt überdies ihre chronischkranke, nörgelnde Mutter. So lebt sie weder besonders glücklich noch unglücklich dahin. Theoretisch glaubt sie an eine einzige grosse Liebe, die ihr fürs ganze Leben genügen könnte; diese hat sie aber im Vater ihres Kindes, der sie verlassen hat, nicht gefunden. An möglichen Berührungspunkten fehlt es ihr nicht: Ein junger Inder schreibt Gedichte an sie, der unkonventionelle Pfarrer ihres Quartiers möchte ihre Mutter betreuen und auch ihr helfen. Auf einem Ausflug kommt sie in Kontakt mit



einem berühmten Popsänger. Sie verbringt eine Nacht mit ihm, dann zieht er weiter. Seine innerlich freie Lebensauffassung macht ihr Eindruck – eigentlich möchte ja auch sie ihr Leben verändern, doch eher wunschbedingt, träumerisch und vage: Denn Mikes, des Sängers, freie Auffassung von Liebe und Ehe kann sie gar nicht teilen, und wozu sollte sie zu allen Menschen freundlich sein, wenn sie an ihren Mitmenschen auch nicht das geringste Liebenswerte entdecken kann? Während Val ihre Mutter – jetzt im Spital – besucht, stirbt ihr kleiner Sohn durch einen sinnlosen Unfall. So verliert sie das einzige, was sie rein und ungetrübt lieben konnte.

Noch einmal trifft sie Mike für einen Tag und eine Nacht: Den Zettel unter der Türe mit der Nachricht vom verschlechterten Zustand ihrer Mutter legt sie achtlos beiseite. Wie oft hat ihre Mutter sie gerufen, nur weil es ihr langweilig war; doch noch in der gleichen Nacht bringt der Pfarrer den Bericht vom Tod ihrer Mutter. Trotz seiner Fortschrittlichkeit kann der Pater nicht aus den überlieferten Denkschemen heraustreten und Val von der Verantwortung, «ihre Mutter im Stich gelassen zu haben», entlasten. In einer kurzen Diskussion mit Mike macht ihn dieser aufmerksam, dass Angst und auch Armut schon immer von der Kirche missbraucht worden sind, um Schuldgefühle zu züchten, für welche dieselbe Kirche dann nach Beichte und Schuldbekennnis die Verantwortung übernimmt. Mike wirft dem Pater das starre Dogma vor, der Pater dem Sänger Verantwortungslosigkeit, Drogen und Auflösung, Zerstörung jeder Moral. Beide untermauern mit dem «Fall Valerie» ihre Weltanschauung als Vertreter zweier Welten, die sich weder verstehen noch treffen können: Der Dialog wird undeutlich und verschwimmt undefiniert.

Jetzt wäre Valerie frei zu einem unabhängigen Leben und nur noch sich selber verpflichtet. Aber schon hat sie – entgegen der Warnung Mikes, sich an keine starren Ideale zu klammern – gerade Mike zu ihrem Mittelpunkt gemacht. Ihr genügen die

zwei Nächte und der Tag, den sie glücklich mit ihm verbracht hat. Kann sie und will sie ein ganzes weiteres Leben davon zehren? Mikes Aufruf zur Freundlichkeit gegen alle, besonders die Einsamen, veranlasst Val zu einem Besuch bei dem Inder, gegen dessen Liebeserklärungen sie sich vorher so radikal gewehrt hat. Er nimmt sie ernster, als sie es meint, aber mit gemeiner Beschimpfung bringt sie ihn zum Schweigen. Allein verbringt sie ihr Leben im gleichen Trott und Geleise wie bisher, nachdem sie auch den moralisierenden Pfarrer zum Schweigen gebracht hat. Missmutig verrichtet sie Hausarbeit und hört aus dem Radio das neueste Lied «ihres» Sängers, ihrer «grossen Liebe»: Es beschreibt ihre Zwänge, den Tod ihres Kindes und ihrer Mutter, stellt ihr Schicksal in den Rahmen der verhärteten, verklemmten Gesellschaft. Für Mike ist sie ein Lied, für den Pfarrer eine Seel-Sorge, für den Inder die angebetete Frau – illusionslos bleibt sie zurück, den Blick auf den grauen alltäglichen Alltag gerichtet, der draussen weitergeht.

John Mackenzie hat einen Film gemacht, der trotz flüssiger Handlung, durchdachten Szenen, sinnvoll eingesetzter Kamera (Val einsam auf der Rolltreppe im Spital, ist eine der packendsten Einstellungen von Kälte, Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit) und aktuellen Problemen, wohl nur wenige Leute ins Kino locken kann. Sein Film schafft nicht Illusionen; er nimmt sie. Der durchschnittliche Kinogänger sucht wohl vor allem Zerstreuung, Ablenkung vom grauen Alltag, wenn möglich eine schönere Leinwandwelt. Raubt ihm ein Regisseur seinen Seelenfrieden, erlaubt er ihm keine Ersatzbefriedigung, gibt er keine abgerundete Lösung der Probleme, fasst er seine Philosophie nicht in unterhaltende «action» und Spannung, wird er kaum die Gunst des Publikums erringen. Bewusst zu werden, wie sehr auch er selber «made» – gemacht – fixiert ist: Solch unbehagliche Konfrontation mit sich selber ist nicht der höchste Wunsch des Feierabendmenschen. Und gerade das sagt Mackenzie aus.

Elsbeth Prisi

Women in Revolt (Andy Warhols Women)

USA 1970. Regie: Andy Warhol (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/135)

Andy Warhols erster Film nach einer Drehpause von vier Jahren ist eine aggressive und rüde Abrechnung mit der amerikanischen Frauen-Emanzipationsbewegung «Women Liberation». Nun sind die Formen ihres Protestes gegen die «Vorherrschaft des Mannes» nicht gerade zimperlich, und Warhol bekam sie ernsthaft am eigenen Leibe zu spüren. Fanatismus und absurde Überreizung ihrer Thesen («Nieder mit dem Orgasmus») brachten den berechtigten Kern ihrer Kritik und Forderungen auch erheblich in Misskredit, und schliesslich müssen Herausforderer auf der einen Seite mit emotionalen Reaktionen auf der anderen Seite rechnen. Aber was Warhol völlig unter den Tisch bzw. unter die Gürtellinie fegt, ist die Bandbreite der Analysen und Zielvorstellungen der amerikanischen Frauenbewegung. Sie wehrt sich mit Recht nicht nur gegen die Degradierung der Frau als Konsumware und Sexspielzeug und gegen Schönheitszwang und Familien-Getto. Ihr Protest gilt vor allem auch der beruflichen und wirtschaftlichen Benachteiligung und der fehlender Präsenz in der politischen Verantwortung. Von all dem ist in Warhols Film keine Spur zu entdecken. Seine Suffragetten sind nichts als gierige und quasselnde Weiber mit schwachem Geist und auf zweifache Art miese Zerrbilder emanzipierter Kämpferinnen. Denn er lässt sie von Transvestiten darstellen, die in Warhols Factory-Filmen schon immer für sein Aussenseiter-Szenarium posierten. Indem sie gegen ihre eigenen femininen Neigungen anspielen, werden sie geil auf brutal unterstrichene Männerart. Ein Vokabular, aus dem Strich-Gewerbe entliehen, verletzt vollends den Anspruch auf Anstand. Was als Ironie oder einen Ton schärfer als Satire Vergnügen bereiten

könnte – ihr würde man auch ausufernde Phantasie und grelle Überzeichnungen zubilligen –, missrät zur plump wuchernden Verhöhnung, die nicht nur jeden komödiantischen Geist, sondern auch den Unterhaltungseffekt niederknüpelt. Nur Pop-Glamour, der Figuren und Szenerien überzieht, bremst notdürftig Ekel und Langeweile, die sich beim Zuschauereinstellen.

Drei Typen proben den sexuellen Aufstand und erleben dabei, wie voraussehbar, den totalen Reinfluss. Jackie, eine groteske Ausgeburt an Hässlichkeit, ist sexuell unerfahren und frustriert und schwätzt nervtötend das Blaue vom Himmel über lesbische Reize und Widerstand gegen den «Tanz um den goldenen Penis». Am Ende bezahlt sie mit Geld und einem unerwünschten Baby für ihren Nachholbedarf bei «Mister America», und obendrein kostet ihr der Verrat an der Kampfgemeinschaft gegen den «Männerwahn» eine Tracht Prügel ihrer Genossinnen. Holly demonstriert in diesem Panoptikum Dauerbrunst, als Call-Girl kann sie Geld- und Männerverzicht nur im Suff leisten. Candy steht auf der gesellschaftlichen Stufenleiter eine Sprosse höher. Es gelingt ihr zwar, einer reichen Sympathisantin der Bewegung vor deren letztem Atemzug einen Blankoscheck abzuknöpfen, aber ihre Filmstar-Ambitionen kann sie auch nur durch rohe Bettgewalt befriedigen. – Auch wenn Warhol seinen Darstellern Gelegenheit zur Improvisation gelassen hat, das Endprodukt beweist, dass er sie zu manipulieren verstand und sich dabei im Kalkül verrechnet hat.

Paula Linhart (fd)

ARBEITSBLATT KURZFILM

Der Weg (Droga)

Zeichentrickfilm, schwarzweiss, 16 mm, Lichtton (Musik ohne Sprache), 4½ Min.; Regie: Miroslaw Kijowicz; Produktion: Polen 1971, Studio Miniatur Filmowich, Warschau; Verleih: ZOOM-Filmverleih, Dübendorf; Preis: Fr. 15.–.

Themen-Stichworte:

Erziehung (Befähigung zur Entscheidung), Psychologie (Alltagstrend zur Schizophrenie), eventuell Dualismus.

Kurzcharakteristik

Ein gezeichnetes Männchen geht pfeifend seinen Weg und kommt an eine Weggabelung. Die Entscheidung fällt ihm schwer, schliesslich spaltet es sich in zwei Hälften: Die eine geht nach links, die andere nach rechts. Die Kamera folgt der rechten Hälfte, die nach kurzer Zeit wiederum an eine Weggabelung gelangt; sie denkt an die andere Hälfte und nimmt den linken Weg. Als sich so die beiden Hälften wieder finden, passen sie nicht mehr zusammen.

Detailbeschreibung und Interpretation

Die äusserst sparsame Darstellung des kurzen, abstrakten Prozesses einer Entscheidung eröffnet eine grosse Vielfalt von konkreten Deutungsmöglichkeiten. Dieser Umstand fordert einerseits eine offene Bereitschaft zu intensivem Deutungsspiel,